

波動する刹那

——『草枕』論——

大津 知 佐 子

1

『草枕』の旅は、画工の言葉の快い韻律にのって、軽やかに始まっていく。多くの読者に好んで暗唱される、あの冒頭文のこころやさ。読みすすめていくうちに私たち読者は、美しく奏でられる言葉の旋律に誘われて、いつしか読むことの快楽そのものの中に、ひきこまれていく。

ところが、次の瞬間、私たち読者は、いや画工は、小路の角石につまずいて、その歩調を崩してしまふ。

余の考がこゝ迄漂流して来た時に、余の右足は突然坐りのわるい角石の端を踏み損くなつた。平衡を保つために、すはやと前に飛び出した左足が、仕損じの埋め合せをすると共に、余の腰は具合よく方三尺程な岩の上に卸りた。肩にかけた絵の具箱が腋の下から躍り出した丈で、幸いと何の事もなかつた。

「右足」を「踏み損くなつた」とき、はじめて画工は外界としての「角石」の存在を知覚したのである。よろけそうになる自分の身体の「平衡を保つために」、「すはやと前に飛び出した左足」が続いて意識される。つまり、突然引き起こされた外界の変化に対応しようと、身体は覚醒し、作動を開始したのだ。

つまずくことをきっかけに、画工は、歩くという自働化した身体の動きを、あらためて意識化することになる。また、「絵の具箱」が肩にかけられていたことも、それが「腋の下から躍り出した」からこそ、読者に知らされることになるのである。

『草枕』の読者は、このつまずきの瞬間において、はじめて語り手である画工の身体と出会うことになる。逆に言えば、それまでの流麗な言葉によって描かれていた「旅」の空間は、いわば意識だけの、身体から分離された精神だけの「旅」であつた。しかし『草枕』に描かれるのは、言葉だけの「旅」ではない。「旅」をするのは、ほかでもない画工の身体なのである。

「山路を登りながら、こう考えた」というあの冒頭は、ここで、

ある重みを持って記憶の中に再生してくるであろう。なぜならこの一言は、いかに画工が精神の人、理屈の人、言葉の人であるかということを、さりげなく語る鋭い切り出しだったからである。

眠らされていたかのような画工の身体感覚は、この突発的に送られた刺激——つまり——によって、次第次第に活性化し、五感のそれぞれを呼びさましていく。「立ち上がる時」にはじめて「路から左の方にバケツを伏せた様な峯が聳えて居る」風景が見え、足もとには「土をならす」感触が、耳には「雲雀の声」が聴こえてくる。閉ざされていた感性は、ようやく伸びやかに、外界に向かって開かれるのである。「草枕」の空間、風景は、この旅歩き画工の視線が彩っていく「画」であり、身体感覚によって捉えられる外界の断片は、この平面としての「画」を鮮やかに立体化しているといつてよいだろう。

暫くして、またもや画工の意識は、感覚を離れ、思考の領域に入っていく。本来なら省略可能な、しかし所要所に挿入される、身体感覚を喚起する描写と、言葉づくめの画工の内界の描写。それらが寄せては返す小波のように、かわるがわる登場しながら一つの連続をつくっていくところに「草枕」の巧みな構成法があるだろう。

画工はここで、この「旅」でとるべき自分の位置、「余裕のある第三者の地位」を保ち、「旅中に起る出来事と、旅中に逢う人間を能の仕組と能役者の所作」に「見立」てようという「決心」を固めている。画工は確かに観念のレベルで傍観者の位置をとろうと試みていく。けれども画工の身体は、あくまでも那古井の里の中に在り、読者という、もう一つ外側にいる傍観者からみれば、自らも「画の中の人」にすぎないのである。

しかし皮肉なことに、物語の外に位置する私たち読者も、何時の間にやら、この主人公画工に一体化し、「旅」を歩き始めていることに気付かされるのである。この一体感を促しているのは、画工の言語に操られる観念の世界だけではない。あまりにも近くにありすぎるために、表現されなければ自覚されず、無意識化してしまう、身体感覚が画工の言葉を通して顕在化されるからこそ、私たち読者は、共に「詩中の人」となりながら、「草枕」の「画」を体験していくことができるのだ。

画工にとっても、私たち読者にとっても、優美な言葉の間にさしはさまれる身体描写は、ともすると見失う盲点であるといつてもよい。しかし、だからこそ、この何気なく語られる身体のある方そのものを、見逃すわけにはいかないのである。

画工という一人の男の外側、研ぎすまされた五感の刺激と、身体のある方そのものが発するメッセージを、私たち読者が自分自身の身体で受けとめ、記憶の中でつなぎあわせたととき、「草枕」に隠されているもう一つの、内側の物語が浮上してくるのかもしれない。つまりここから始まった「草枕」の「旅」。画工はさらに歩をすすめ、いよいよ那古井という非日常空間に足を踏み入れていく。

画工の身体に注目したとき、自ずと氣に懸かってくるのは、無意識的に選ばれる姿勢の変化である。「鼯鼠の境にかく逍遙」する画工（第三章）は臥し、「夕暮の机に向」う画工（第六章）、茶屋や髪結床で一時の会話を愉しむ画工（第二、五章）は座している。そして「風呂場の戸を内から開け」る画工（第三章）、「鏡が池へ」行く画工（第十章）は立っている。

二本の脚で立ち、歩く。座して思考に耽り他者との対話を持つ。

そして仰向けに臥す。波動を描くようくり返しあらわれるこれらの姿勢の連鎖は、画工の意識世界の位相と呼応しながら、内界のあり方を外界に知らせているのであろう。

明覚と熟睡の間を往復しながら、画工の意識は昧ごと「詩興」的な空間を体験していくのである。

立っている画工の意識世界は、はっきりと沓え、くもりがない。

外界は鋭い知覚で認識され、次々に統御されている。そして一度彼がその歩をすすめると、その歩みにつれて『草枕』の空間が展開され、彼自らが操る観念的な言語にすりかえられていくのである。

「起臥」の間をつなぐ姿勢が座である。座る画工の姿は、女主人公那美と機知に富んだ言葉の交し合いをするとき、那古井の村の人々の世間話や、那美の噂話を聞くときなど主に会話場面に見うけられる。他者との言語的なかわりは、明晰な意識のもとに確固とした存在感を持つている。観想の世界に一人遊ぶ画工も座っている。思索もまた観念の力で自己を確定しようとするかのように、言葉で埋めつくされているようだ。他者に對し、そしてまた自己に對し、言葉を駆使しながら對座しているのである。

仰臥の姿勢。身を横たえながら、画工は、夢と現の間を逍遙する。『草枕』に印象的なこの臥の姿勢は、画工を「醒めたりと云うには余り臆にて、眠ると評せんには少しく生氣を刺す」(第三章)という、昼と夜、生と死のあわいを「澁」わせる。画工の頭と昧は、同一線上にときはぐされて融合し、境界的空間に導かれていくのである。

そしてまたこの身体で死をなぞる姿勢は、『草枕』全体を包むイメージ・社会的な生を一旦葬った仮死的な「旅」や「画題」——とし

て、ゆらめき沈んでいる水の中の「往生」に重ねられて、随所にちりばめられている。

臥の姿勢は、書かれている言葉がイメージ化する場なのであり、それだけに重要視されるべき姿勢といえるのではないだろうか。

(1)

「臥」の姿勢の重要性は、蓮實重彦氏(『夏目漱石論』青土社 昭62)、東郷克美氏(『「草枕」——水・眠り・死——別冊國文学「夏目漱石必携Ⅱ」 昭57・5)の論に指摘がある。本論では、「臥」の姿勢のみならず、立・座・臥という連続的なすべての姿勢に着目し、その身体的波動にこの小説の内的な物語を読み解く鍵を見出したつもりである。

2

「旅」する画工の身体の、多くを物語っているのは、女主人公那美にむけられる眼、視覚のあり方である。

朦朧から明瞭へ、そしてまた朦朧へ、画工の視線の焦点は、たえず変調しつづける。この焦点化と非焦点化の間を往き来する視線の運動こそが、自然なうねりを持統しながら『草枕』の「詩」をうたい、鮮やかな瞬間としての「画」を描き、一つの波動につなげていくのである。

『草枕』が、とめどなく溢れだす言葉の創る一つの流れであることは言うまでもない。しかし、それと同時に、その流れに身をまかせ、読みすすめていく私たち読者に、画工と那美の一瞬一瞬自立した出会いの場面を残していくように思う。そして数々の美しい瞬間は、山水画のようにぼんやりと、また油絵のようにはっきりと、私たちの臉のうちに焼きつけられるのである。

画工は眼の前にあらわれる那美に対して、あるときは弛緩したまなざしを、またあるときには緊張した凝視をおくる。この視線の強度の違いもまた、意識の位相と呼応しながら多様な変奏曲を奏でている。しかし、一見脈絡なく選びとられているかのような視覚のあり方は、那美の不思議なふるまいに導かれて、次第次第にある方向を目指していくように思われる。

当初無防備であつた画工の視覚は、第三章のような「恍惚」「朦朧」の場面で、最も美しく芸術的光景を形象化する。

余が寤寐の境にかく逍遙していると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云うては些と言葉が強過ぎる。余が閉じて居る臉の裏に幻影の女が断りもなく滑り込んで来たのである。

寢床に横たわり、眠りにはいりつつある画工の視覚は、焦点を失い、朦朧として霞に包まれている。「閉する眼のなか」に、那美は映しだされたまま、確固とした像としてまとめられることはない。「暗闇」の中で、画工は、幻想のような半覚醒の世界に、心地よく遊んでいるのである。

この初めての出会いの場面において、画工の眼は、まだ人間としての那美に向かつてはいない。眼が閉じられる直前、唐紙を開けてあらわれた現実の那美の姿は、次の瞬間、閉じられた眼の内側の幻影に転じてしまう。外界を見ることが、濃やかな眠りへとぼかされていく視線は、決して、生身の何者かにめぐりあつてはいない。

そんな画工の見方も、異なる様相で立ち現れる那美を、くり返し眼にし、相対して言葉を交していくうちに、次第に変化の兆しをみせる。無意識のうちに、那美を、焦点化する対象として選びとることを憶えていくのである。

「夕暮の机に向い、観想に耽ける画工の前を、「振袖姿」の那美が「蕭々」と往来するという世にも不可思議な場面（第六章）。ここには、非焦点化から焦点化へ向う視線の運動の特徴が、あますところなく描かれていよう。

句作をしていた画工が「何の気もなしに、入口の方を見る」と「ちらり」と「奇麗な影が通る」。魅入られるように、画工は「眼を転」じ、その姿を追い、「詩をすてて入口を見守」る。つまり画工はここで、既に自分の頭の中で、習慣化し、制度化されてしまっている芸術的感興や美意識を捨てて、身体としての眼を那美に注いでいるのである。そして「覚えず鉛筆を落し」「息をびたりと留め」る程の凝視状態になっている。

いまや、画工は、那美自身を見るために、自分の側の視線の枠組を外さざるをえなくなったのだ。眼の前の那美の、身振りやしぐさに向つて調律された見方へと、変化しているともいえよう。

視覚の波は、その頂点で、飛沫のように閃めく画像を、くつきりと残すようになった。しかし「今度は今度は」と「女の影」を「窺ふ」画工の眼は、「雨の糸」に「蕭々と封じ」られ、その波型は、非焦点化の谷にむかつてすーっと降りて消えていくのである。

第十章に至ると、画工の視線の運動は、その性質そのものに、明らかな変化を認めることができるようになるものになる。もはや霧に包まれるような那美の姿はどこにも無く、「何の気もなし」見方は不

可能になっているのである。ここで、非焦点化から焦点化へという漸次の運動は、焦点化の状態を持続したまま、視線そのものを移動させるといふ形にとつて代る。しかもその緊張は、画工自身の芸術的感興に基づいているのではない。那美の存在によって与えられた間断なき緊迫感は、私たち読者の眸までも、ぎりぎりで見開かせていくのである。

「鏡が池」の場面。「画面に入るべき材料」をもとめて「一心に池の面を見詰め」る画工は、既に那美の登場を予期し、準備を開始しているかのである。そして、その注視を保ちながら、「眸を転じ」、「そりりそりりと上の方へ視線を移して行く」。そして「ようやく登りつめて」「双眼が今危巖の頂きに達したる」この刹那、画工は、これまで出会ってきた那美の姿を記憶の中から呼びおこすのである。

——花下に余を驚ろかし、振袖に余を驚ろかし、風呂場に余を驚ろかしたる女の顔である。

そして、「釘付けされたぎり動か」ぬ視線は、一点に凝固する。

現れては消えた那美のそれぞれの瞬間、分離されていた像は、画工の記憶の中で覚醒し、今この時、この場所で見にしている那美の姿と、見事に重なっているのである。しかし、次の瞬間、波の頂点は「ひらり」と「飛び下り」る那美の姿とともに砕け散り、瞬く間に消えてしまう。

これら一連の、那美の身体の動きによる視線の調律は、無意識的でありながら、確かに効を奏したように思われる。那美の不可解な

行動を、くり返し目のあたりにしていくうちに、画工は、既存の物の見方をつき崩されるばかりか、眼を他者に向けること、那美とのかかわりあいの中で、異質な存在に焦点を合わせる方法をも習得していったのではないだろうか。

他者への眼が開かれたとき、そこには本当の意味での出会いがある。画工の視線が奏でる旋律は、緊張感を漸強していくことを、そしてたえずその状態を保持することを強いられている。そうすることによって、ようやく、那美という女の追いつめられ、張りつめた生き様の断片を見つめることが可能になるのかもしれない。

観念の中に閉じられていただけの画工の視線は、那美という他者へ開かれた視線にむかって、微妙な、また大胆な波動を重ねてきたのである。

この問題を考えるとき、注目しておきたい点が二つある。

突然、襖があいた。寐返りを打つて入口を見ると、因果の相手のその銀杏返しが敷居の上に立つて青磁の鉢を盆に乗せたまま佇んでいる。

一つは、画工がよく行う「寐返り」の動作である。画工は「寐返」ることで、思考や夢といった自己の内界を破る。そして外界に向かおうとしているのだ。この動作は、意識の方向を、内から外へ切り換える、いわば橋渡しの役を担っているといえよう。

そしてもう一つは、この作品における「襖」や「障子」の効果である。外界を隔てている「襖」や「障子」のあけたては、自己を超えた他者の世界が開かれることを喚起している。その「襖」や「障

子」は、ほかでもない、画工の「臉」のあり方と呼応しているのであらう。内界と外界の仕切りがとりはられ、視線は、はじめて他者の世界へ、自由な一步を踏み出すことができるのである。そのような身体としての「臉」を画工は獲得していくことになる。

しかしながら、真の出会いに至るには、未だ大きな課題が残されている。画工の見る那美は、何にしろ、そのままで美しい女の画像的な断片でしかない。他者の描いている波動の、頂点のみをはぎあわせ、見詰めてみても、それは生身の人間同士のかかりあいには遠い。湧き起こる波の底部にこそ、那美の、そして『草枕』の物語が潜んでいるはずであらう。

利那の美は、その一瞬の生命のために、秘められた長い長い波動を持続しているのだ。画工に課せられているのは、頭の中の残像、投げかけられた数々の場面を、「胸中」（身体の中）で記憶として統合していくことである。波の底部をつなぎ、一つの流れとしての那美を見ることが、これは決して、彼女に分析を加えることではない。

「画」は、途切れたままでは物語を織り出さない。「画」をつないでいく底流とは、徹底しておし隠されてきた、那美という一人の女の、感情という名の流れであるはずだ。

画工の視線は、数々の位相を辿りながら、一人の女性との本当のかかわりを目指して接近していく。そしてそれと同時に私たち読者の心も、この画工の視線運動に促されながら、決して記述されていない生身の女の内面に向かって流れていくのである。

3

たえざる注目。那美は見られる女であった。

「人の世」には必ず「住みにくき煩ひ」がある。那美の住む那古井の村にも、既に造られた女の型があった。伝説や「人の世」の情に支えられた女たちの姿、その型にあてはまるであろう存在として、那美には断えざる期待と好奇の眼が周囲から注がれていたのである。

「嬢様と長良の乙女」とは「身の成り行き」が「よく似て」いる（第二章）。伝説化された女の後裔として、二人の男に「祟」られた女は、そのどちらも選ぶことなく自ら生命を絶つべきであり、「代々氣狂が出来」る（第十章）「志保田」の家系が生み落とした「出返り」は、金銭がらみの離縁をした「薄情」な女でしかない。村人たちの噂話に語られる女は那美自身ではない。そこに生かされているのは興味本位につくられた「女」の型なのである。

那美の周囲の人々は、既存の女の型が踏襲されることを、一方的に彼女に強要している。髪結床の親方に語らせれば、「仏様の前で一所に寝ようつて出し抜けに泰安さんの頸つ玉へかざりついた」という話（第五章）も「氣違」の「証拠」でしかないのである。

「なぜつて、旦那。村のものは、みんな氣狂だつて云つてるんださあ」

この言葉の裏側に推しはかれるのは、那美という一人の女の苦悩である。誰のものでもない彼女自身は無視され、これらの言葉に、もはや生身の那美は存在していない。中味が空白の型だけ生かし、一人の女が存在を知らず知らずのうちに抹殺している周囲の眼

は、圧迫となって彼女の身に押し寄せていたにちがいない。

それらの言葉は、危うく画工や私たち読者をも、醜惡な期待の中に引き摺りこもうとする。しかしその期待は、中吊り状態のまま、多様な姿で現れ、うつろう那美の姿に、次々と裏切られていくのである。

「朦朧たる影法師」(第三章)、「月界の嫦娥」の如き「裸体」(第七章)。そしてまた、交す言葉の鋭い才気や、大胆不敵な、あたかも見る、他者を無意識的に想定したような芝居じみた行動に、画工とともに私たち読者は翻弄され続け、同じようなとまどいの中におかれていくのである。

しかし那美の不可解な行動とは、彼女をくくりこもうとする既存の女の型に、次々と抵抗し、それと同時に、画工そして私たち読者の中に造られつつある型をも破ろうとする営みなのである。⁽²⁾

そう考えたとき、これまで見てきたと思いきんできた行動の数々は、実は那美によって見せられてきたものであることに気付かされるのである。

那美というこの女主人公の姿を、唯一つの固定したイメージの中にとりまとめ、素描することはできない。そう試みても私たち読者の「画筆」は忽ちのうちに迷いだし、はたりと止まるであろう。

へ見る者である私たちの前からへ見られる者という受動的な役を降り、身をかわしていく那美は、決して一つの像に落ちつこうとしない女である。

那古井の村の人々のように、那美を「狂印」や「氣狂」と呼ぶことができるのは、あくまで自分たちの側こそが「正常」であり「普通」であることが前提となっているからだ。共有され、暗黙のうち

に固定化された「正常」「普通」の枠組、制度化された意識や感性をおびやかす、揺さぶる者を、「異常」や「狂氣」の名のもとに排除しようとするのである。

しかし那美のねらいは、周囲から素描されてしまった、そして私たち読者になぞられようとしている、女の型の輪廓線を消していくことにあるのだ。常識と化した「女」についての意識や感性によって、自分の行為が意味付けられたり、その原因が追求されたりすることを拒みながら、ずらしつづ豊富化させたイメージを、画工そして私たち読者の眼の前にばらまき、次々に見せていく存在が、那美という「人間」なのである。

型からの脱出は、「出世間」的な生き方の選択でもある。禪の修行はその努力の一端にはかならず、画工の「超俗」の願望とも無自覚的に呼応しあっているといえるだろう。

へ見られる者受動の対象からへ見せる者能動的実行者へ。そんな転倒運動の企てが、那美の奇異と呼ばれる行動に変換されていく。那美自身の脱皮、価値体系の転覆は、へ見られるだけの女から、ありのままの自分をへ見せる女への、反撃的な旅立ちである。芝居じみた奇矯な行動とは、実は那美が那古井に「出返」ってから歩もうとしてきた、自らの生の方向性を表現する唯一の手段であったのかもしれない。

この女の前半世とは、世間から見られていた自分を常に意識し、既存の女の型を無意識的なざるような生のあり方であったのだ。一見素直な女のあり方、あるべき、期待される「女」の役を、那美は他者の求めるままに演じてしまっていたのかもしれない。

しかし、「出返」った彼女は、そうした既存の「女」の像から逸

脱してしまったために、知らず知らずのうちに排斥されている自己の存在に気付きはじめる。他者という鏡に映る虚像にあわせて自己の実像をつくりあげていくことは、人間本来の卒直な生き方を裏切っているのだということを、那美は自覚しはじめたのではないだろうか。

しかし、那美の内面や心理、そしてその変化の過程は、あからさまに語られることはない。そうであるにもかかわらず、むしろ画工、そして私たち読者は、那美の行動を芝居じみたものとして見てしまう自分の存在に對し、あらためて問いかけを發し、自らが日常的に既存の型を演じてしまっていることに気付かされるのである。

私たちは、多くの場合、既存の型を用いてしか他者と出会うとしていない。自己が呪縛されてきた価値判断や、過去の経験が形成してきた枠というものを、無意識のうちに、他者との関係性を支える基盤として、作動させてしまっているのだ。

私たちは、他者とはじめて出会うとまどいや、自己の内面を見透かされてしまうことに對する不安から逃避し、うわべの対処をするために、他者を既存の型に一旦あてはめ、ある一つの性格の設定を行い、相手に適合するであろう自己のどれかを選びとり演じるといふ、安易で冷淡な策略をとっていることがある。しかし、そこにそのまま安住することは人格的な関係性を自ら閉ざし、他者とのかわりを拒んでいることに他ならない。型を破り破られるやりとり、これがあつてこそ、自己と他者の関係は脈打つはずであらう。

ありのままであること。縁どられてしまった狭い集団の中で、常に変りゆく自分を、何ら隠蔽せず、「自然」であり続けることは、極めて困難である。しかし那美は、それに敢えて挑みかかり、自分

自身をも次々と覆していこうとするのである。

もはや、既存の一點に自分をあてはめる生き方は捨てられる。既存の枠組のどの極点にも安住しない、断えず動きつづけていく那美の行動は、無数のイメージを喚起し、その枠組自体を改変していくような挑戦なのである。

自分の全体性を、あますところなく、誤魔化すことなくみつめ、表出していくことは、人として可能な精一杯の自己実現なのである。型から逸脱している部分にこそ、真の自己の可能性が存在しているのかもしれない。秘められた自己に正面から出会う勇氣を掌中に、那美は、「人間」としての新しい生き方を切り開いていこうとしているのではないだろうか。

脱皮する蝶の美を目のあたりにする画工は、那美の発信するメッセージの受け手として選ばれたのだ。那古井の村での、一方通行的な、△見る▽者―△見られる▽者の関係を超えて、画工と那美は、新しい相互作用的な△見る（見せられる）▽者―△見られる（見せる）▽者の関係性を培いはじめるのである。それは決して単線的な能動―受動、あるいは主体―客体の形にはとどまらない。△見られる▽客体を△見せる▽主体へ、そして△見る▽主体を△見せられる▽客体に転倒していく那美の無意識的な試みに、画工は魅せられ、△見る▽者としての主体を維持しつつ、△見せられる▽客体の位置をとっていくあり方を獲得していく。つまり、両者の関係性は相互浸透的に重層化しているのだ。

ありのままの演者、那美のはたらかかけは、一人の女の自己実現を果たしていくと同時に画工という他者の新境地をも開いていく役を担うのである。

(2)

那美的人格を崩壊したものとし、またその行動を「奇異」「奇矯」とする指摘は、重松泰雄氏「漱石初期作品ノート」「草枕」の本質——(『文学論輯』一一 昭40・3)、坂本浩氏「夏目漱石——作品の深層世界」(明治書院 昭53)、神山睦美氏「夏目漱石論」序説(國文社 昭55)等数多い。しかし彼女が吉田照生氏のいう「言葉と行動を一致させるという原則」(『草枕』序説)『作品論 夏目漱石』双文社 昭51)を持った人間であるとすれば、なおさらのこと、「異常」と決めつけるような枠組は外されるべきである。

(3)

片岡豊氏は、「△見るもの▽と△見られるもの▽と」「草枕」論その一——(『濫辞』一一 昭53・11)の中で、画工と那美を△見るもの▽△見られるもの▽として対置しているが、本論ではさらに、△見せられるもの▽△見せるもの▽という主客転倒の関係も重ね合わせて考えた。そのことによって、「画工のもつ重層性」(清水考純氏「草枕」の問題——特に「ラオコーン」との関連において——『文学論輯』一一 昭49・3)を那美とのかかわりの問題として明らかにすることが可能であろう。

4

画工が『草枕』の旅を歩いたのは、「人の世」を一時忘れるためのみではない。一人の芸術家にとって「超俗」の願望とは、他者の介入を許さない、自己の芸術的境地の立脚であろう。「第三者の地位」を維持し傍観する、「人の世」に住む人々を「能役者」や「画中の人物」に「見立て」るのだという、確とした「決心」(第一章)は、いわば、「我」の世界の延長上にある、自己の芸術的境地

を、自らの観念で開こうとする身構えであった。

この「旅」は、既存の物の見方から脱却しようとする試みであったにもかかわらず、画工の美意識や「認識」眼は、それまでの彼の観念(頭)の枠の中で頑なに守られていた。だからこそ、そんな彼の、意識としての眼が那美に出会っても、身体としての手は、いつまでも「画」を描こうとはしないのである。握られた「画筆」は、意に反するかのように「画になりさうな句」(第六章)をかいてしまふ。身体としての眼を獲得しないかぎり、画工の中からは、言葉や観念しか表れてこないということを、この事実は象徴的にあらわしているように思われる。

しかし、そんな画工の閉ざされた感性、凝り固まった審美眼に、不意打ち的な、無意識のメッセージで、揺さぶりをかけ続けてくるのが、身体としての那美という存在である。

つまり、『草枕』の感覚美の世界、稀有な審美的言語空間は、画工の「見立て」のみで創り出されているのではない。もし画工が、自ら閉ざした観念の殻の中に居続け、言葉ばかりを玩んでいたのなら、そこには何も生まれなかったであろう。しかし、那美という他者の存在が登場することによって、両者の間には、次第にお互いの身体的波動を重ねあわせていくようなコミュニケーションがつくりだされていく。その、眼に見えず、また自覚されてもない二人の相互の関係性、その△間▽に通い合うものこそが『草枕』における芸術的感興である。那美とのかかわりを通してはじめて、画工のものとめていた芸術的境地が開かれるのである。

画工の当初の目的は、那美という女を描くことではなかった。

わが描かんとする題目は、左程に分明なものではない。あらん限りの感覚を鼓舞して、これを心外に物色した所で、方円の形、紅緑の色は無論、濃淡の陰、洪纖の線を見出しかねる。わが感じは外から来たのではない、たとひ来たとしても、わが視界に横はる、一定の景物でないから、是が原因だと指を挙げて明らかに人に示す訳にいかぬ。あるものは只心持ちである。この心持ちを、どうあらはしたら画になるだらう——否この心持ちを如何なる具体を藉りて、人の合点する様に勢翫せしめ得るかど問題である。

画工の「胸中」に燦り続けているのは、確かに人間の魂に宿りながらも、とらえようとすると淡くぼかされてしまうような「心持ち」なのである。この混沌に形を与えること、それが芸術家Ⅱ画工の願望である。そして、それが可能になってはじめて、「心持ち」は外に向かつて解き放たれるのである。

芸術家は、自己の内部の混沌に形を与えるために、彼自ら、ある芸術のジャンルを選ぶ。そして、そのジャンル独自のことば、自己表出するために必要な、メディアとしての様式と技術を身につけるのである。この媒体としての様式や技術が習得されたそのときこそ混沌に形を与えられることが可能になる。「如何なる具体を藉り」るのか、芸術家の観念(頭)の中にあった「心持ち」は、身体の動き(様式・技術)を通じて、はじめて外化されるのだ。

自己表出が可能になるとき、芸術家の魂は嬉々として躍り出す。そして、それと同時に開かれるのは、他者の世界の扉なのである。

芸術家の次なる課題は、自らの「心持ち」を「人の合点する様に勢翫せしめ」ることなのだ。

しかし他者の手に渡されるのは、既に出来あがってしまった作品としての「心持ち」である。創作することを促した混沌に形を与えられ、結晶化したもの、それは既に凝固した「感興」の姿である。けれども、真の芸術的感興は、その前段階、創作の全過程における創作者の自己世界の中にこそあるのではないだろうか。作品に対する滾々と湧きあがる想いや、脈々と流れる情熱、そして、様式や技術が習得されるまで何度となくくり返された、身体の動きそのものにこそ確かな存在感を持って息づいていてのではないだろうか。

創作者が結晶化せしめた「感興」は、もう一度解きほぐされ、かみしめられるために、他者の世界に委ねられていく。そして、そこでまた、もう一つの結晶を生みだし、とらえがたい混沌に溶けていくのかもしれない。

画工は、自己表現を切望している。自分なりの、完璧なまでに透徹された心情をキャンヴァスの上に打ち出したいのである。

キャンヴァスを挟んで、そこにいるのは、主体と客体、へえがくものVとへえがかれるものVである。しかし、両者の関係性は、単なる主客であってはならないのであろう。芸術の生みだされる空間には、対話がなければならぬ。へえがかれるものVの発する身体のメッセージを、へえがくものVもまた、身体としての眼で受けとり、その手でなぞっていくのである。その間にある息づかいこそが、絵画の、そして芸術の、確かな感触なのである。

那美の自己解放、そのメッセージの断片は知らぬうちに、画工という他者の胸に溜っていき、あの混沌の上にかぶさる。こうしてい

わば偶然的に映しだされた「画題」が那美であつたといつてよい。

画工のもとめていた芸術的境地は、まさにへえがくものゝ画工とへえがかれるものゝ那美のへ間へ。無意識のコミュニケーションのはざまにこそ存在していたのである。

画工は徐々に、言葉化された観念や意識から脱却していく。既存の枠組に縛られ、もがき、飽き足らぬ思いに駆られてきた画工は、他者としての那美のメッセージをきっかけに、型から逸脱し、排除されようとしていた部分にこそ、誰のものでもない自己世界があることをも発見していくのである。

一枚の絵画は、その瞬間芸術としての容貌を現すために、見えざる時間を費す。「波」の底部、そしてあの混沌を浮上させるという、無意識のうちに画工が体得していた芸術のあり方は、那美の目指す真の人間関係と、深部で互いに呼応しあっているように思う。

(4)

この画工の表現方法に関しては、「彼が写生帖にスケッチを描くかわりに、漢詩を書きつけるのも、画工の本分からの逸脱を暗示している」という前田愛氏の指摘がある（『桃源郷への旅』『草枕』をめぐって『国文学』昭58・11）。

(5)

ここでの混沌を、動的な「生」の現象形態とすれば、創作過程を経て形を与えられた作品とは、ある意味で静的な「死」の現象形態であるといえる。しかし一旦凝固した芸術作品とは、享受される過程で何度となくときほぐされ、再び混沌とのつながりをもつからこそ決して息の根をとめることなく生きつづけるのであり、たえず新しい感興をも生みだすのだ。この芸術における「死」と「再生」の物語は、画工

と那美のかかわりあいそのものと、その中で演じられる画工の身体姿勢の軌跡にも重なりあっている。

5

画工は今、血潮の通り人間として、もう一度生まれかわろうとしている。真の意味で他者と向きあえる精神、そして身体、その獲得の過程こそが、『草枕』の描かれざる底流である。

画工は、断片として投じられた那美という女の様々な画像を縫い合わせ、かつ、その底に沈む生身の女の感情を、分析することなしに、記憶の中で統合しようとしはじめる。章を進めるごとに、画工の内界は、那美に向かって無意識的に開放されていく。そしてそれは、身体としての画工が、外界（他者）とのかかわりに開かれていくことにはかならない。私たち読者も、その画工の身体を媒介に自らの「那美」をつくっていくのである。

那美と画工という二つの波動を共鳴させるきっかけとなるのは、第八章、「地震」であろう。突如として起こる、この「地震」は、画工と那美の身体と、関係性そのものに揺さ振りをかけ、二人の波動の周波数を、ギリギリのところまで近づけることになる。

メレディスの小説を風変りな「読み方」で読む合間には、冴えた駆け引きのような会話がさしはさまれ、既存の男女関係を、あまりにも多く知りすぎ、その枠に縛られた私たち読者は、ある一つの恋愛の型を共になぞる危うさに、自ずと緊張感を高まらせてしまう。しかし画工と那美は、決してそんな型にはまる男女ではない。

轟と音がして山の樹が悉く鳴る。思はず顔を見合はす途端

に、机の上の一輪挿に活けた、椿がふら／＼と揺れる。「地震！」と小声で叫んだ女は、膝を崩して余の机に寄りかかる。御互の身軀がすれ／＼に動く。キ、ーと鋭い羽搏をして一羽の雉子が藪の中から飛び出す。

「擦寄」る女の「呼吸」は、画工の「髭」にさわる。しかし、まさに紙一重でありながら、ついに一寸も「触れ」はしない。けれども「坐住居」を「正し」た二人の会話は何やら変化の兆しをみせているように思えるのである。

それは、この「地震」を契機に、二人の内的な波動が、別々の線を描きながらも調子を揃えつつあることの現れともいえる。画工はここではじめて、「昨日の振袖」「昨夕の風呂場」と那美の行動そのものについて問ひかけ、「その場限り」の出会いとして有耶無耶ににってきた場面を、一連の底流をもった過去の情景として振返る。焦点化し、残像化した「画」を湧きおこす波の底部へ眼を向けようとしているのである。

那美は、この問ひかけを上手くはぐらかし、多くを語ろうとはしないが、「私が身を投げて浮いている」「奇麗な画」を描いてほしいと頼む。那美の自己表現、自分の見せてきた場面が、画工の「胸中」(身体の中)に投げこまれており、それが、画工という他者の自己表現の願望をも喚起する、そしてさらに、画工の自己表現は、まさに自分を描くことで可能になるのだということを、無意識的に感知しているかのようなこの那美の言葉に、画工は「茫然」とし、置き去りをくらうのである。⁽⁶⁾

画工の中の那美は、瞬間的な画像の中にいる「画題」としての一

人物でありながらも、次第次第に「志保田那美」という一人の女へ、過去から今にわたる彼女自身の画像は、連続した流れの中でつなぎあわされて、人としての匂いを漂わせる存在になりはじめる。

第十章で、画工は、那美の言う「鏡の池」に赴く。那美という他者の行動をなぞることは、他者の内界でたえずくり返されている波動を、自らの身体に感じさせる手だてであったのではないだろうか。

那美は、那古井の人々が「鏡が池」と呼ぶそこを、自分自身の言葉で「鏡の池」と呼んでいる。行き場を失うと那美は、一人「鏡の池」に佇み、もう一人の、他者としての自己を池の面に映し出し、他者化した自分に向かいながら、絶えざる異議申し立てをくり返していたのかもしれない。鏡に向かう那美、それはどこか、画布に向かう画工の姿にも似ている。那美は、ゆらめく自己とは、他者の中ではじめて自己になれる、自己確認とは、他者なしには決して可能でないことを知っていた女なのかもしれない。

多元化する未完の自己に向かい、問ひかけを発し続けながら生きていくことと、「身を投げ」ることで自己を二元化し、生身の女としての意味を完結させてしまうこととの間で幾度となく迷ってきた。弱さや汚なさ、自分のすべてに向かい、さらけだし、そして失われた自己を回復させる場として密やかに選ばれていたのが「鏡の池」のほたりではなかっただろうか。

その「鏡の池」に、今、画工は佇んでいる。彼は那美に依頼された「画」を描くために「弄らるゝ期を、待ち暮らし、待ち明かし」「今に至る迄遂に動き得ずに、又死に切れずに、生きていゐるらしい」「水草」に「往生」を、「深山椿」に刹那の美を覓じ、那美の

「画」になるべき「表情」を想い描くのである。

観海寺の和尚との対話の中で、画工は、はじめて那美を評する言葉を口にする。

「へええ、どうも只の女じやないと思いました」

「只」という規範の枠にはまろうとしない生身の女。画工の中ではこれまで眼にしてきた全ての瞬間(波の頂点)における那美の姿が、いまや一人の女としての生きる波動(波の底部)のように波うちはじめている。

一見曖昧なこの一言の奥には、那美が、あの鏡の向こうに願った姿、ありのままに生きる一人の女の姿が、臆気ながら判然と浮かんでいるように思う。

野武士のような男と那美の展開する場面を画工は垣間見る。閃めく一瞬の光景に、過去からの那美の像が点滅しながら今の姿に重なる。しかし、「人の世」の物語を堀りおこそうとするような、通俗的な感情の渦に巻きこまれようとするすぐ後に、画工の眼は、「好画題」の色彩や「微妙な調和」に注がれる。生身の男女の「心的状態」と、「画題」としての光景は、画工の中で、バランスを保ちながら共存することを、ここではじめて許されたのかもしれない。

そして、これまで「旅」を一人歩き、一人佇み、ある時は座し、またある時は臥して一人観想に耽ってきた画工は、那美に「目付か」り、「木爪きづめの中から出」て、「那美さんと一所にあるき出す」。

別々の個としての自己と他者が、歩調を合わせて歩むこと、背負う人生も、感情も、内包する自然の波調も異なる二人の間に、自己を崩すことなく他者と共鳴するという、人間同志のやりとりが可能に

なったということを、この共に歩くという運動が知らせているのではないだろうか。

画工は自己の芸術に、そして那美は自己の生き方に、それぞれ拘泥すべき問題をかかえていた。しかし、それらは、別の地平にあるものではなかったのである。「人」としての、本当の人間としての問いかけ、その答は、自己の観念(頭)の中には無かった。知らず知らずのうちにまたらされていた答は、「一所にあるき出す」二人の身体の上に融合されていたのである。

そして最終章、同じ川波に揺られ、那美と画工は「現実世界」に降り立つ。そこは画工にとって還るべき再生の地であった。画工はしばしばこの「旅」という非日常空間に身を置くことで、一旦社会的な生を葬ったともいえよう。「個性を踏み付け様とす」る「現今の文明」。魂の自由を知らぬうちに奪われて、「鉄柵」の中で足搔かねばならぬ「愼い」に、画工は「個人の革命」を起こそうと試みたのである。束縛の中で育てられた腹の、生殺しの感性を持って生き続けることを拒み、自ら寸刻の死を選びとり、那古井という名の他界に足を踏み入れたのである。

もはや画工は、一人観念の世界を揺蕩ふたい、解き放たれることを知らなかったあの男ではない。一人の芸術家であると同時に、一人の人間としての新しい生命を宿して再生したので。那古井という他界に眠る間に、画工は枠にとられない感覚をありのままに解放する手だてと、他者に向かうことのできる精神と身体を得たのである。

自己がいて、他者がいる。画工と那美は、意識的な、また無意識的なコミュニケーションを反復してきた。そして、その両者の精神的あり方を表しているのは、身体という場なのである。観念も利害

も超えた二人の自然の波動は、冷淡な平行線を描くのではない。異なる波動も、いつしか同じ波調にとけあつていくことがあるのだ。

「草枕」の最後は、その姿を潜めていた物語のすべてを語るように、消えゆく「鉄車」と女の「表情」を私たち読者の心のうらに映像化し、「小声に云った」画工の声を私たちの耳に、肩に触れた感触を私たちの手に、残し続けるように思う。

「憐れ」は決して焦点化される質の表情ではない。見せるという強い意志や計算のない、むしろ「画」になり難い表情であらう。「神の知らぬ」しかも「神に尤も近き人間の」情は、折しも「現実世界」の象徴である「二十世紀」の「停車場」にその表れる時と場を選んだが、その「表情」をとらえる言葉は「あはれ」という最も伝統的な一語であつた。

那美は、野武士の顔と「行く汽車」に、女として刻んできた全ての時と想いを、奪われたように「茫然」とする。寸分の隙も見せようとしなかった女が、張りつめられていた糸をゆるめ、気負うことのない「表情」を、画工に見られることを許しているのかもしれない。そして画工が、その焦点化されることなく「浮い」ている表情をも感受できたのは、見せられるために用意されているかのような、頂点の表情（利那）ではなく、波の底部（波動）をつないでこそはじめて、目にしたことが感じられる「表情」を、自己の内的世界の中で焦点化したことのあらわれなのだ。それが「咄嗟の際」の「成就」なのである。

他者の緊張感を、身体で感じとる術を体得した画工は、凝縮した波の頂点をはぎあわせることのみならず、利那利那の集合である総ての時間の流れの中で、那美という一人の女を生きた感情で縫合す

ることを可能にした。そして仕組まれた瞬間ではないすべての点に焦点化するということは、多面性をもつ人間としての他者を、歪めることなく見つめることにもつながっていく。

画工は那美の「肩を叩」き、はじめて他者としての身体に触れる。この瞬間、「人の世」も「人でなしの世」も、そして追ってきた過去という時も超えて、二人は「人」として向かい合い、一瞬一瞬ふれあえる自己と他者の関係のはざまに、立つことができたのかもしれない。

画工は眠りから醒めて、再び現実の空間にその二本の脚で立つ。けれども今度は独りではない。あらたな旅立ちに挑んでいくであらう画工の傍らには、那美という他者が、同じように立っている。

(6)

この暗黙の了解に関しては、「二人の認識の間に或種の共通性」があり、「一種の共感が流れている」という指摘がある（吉田源生氏前掲論文）。本論では、「認識」と呼ばれるような概念や意識（頭）の共有よりむしろ那美の行動が無意識のうちに画工を「鏡の池」に誘うような、互いの精神をもくろみこんだ身体的波動の同調を促す「共感」であると考え。